

Cuadernos de Investigación Musical, 2017, junio, nº 2, págs. 18-38DOI: http://dx.doi.org/10.18239/invesmusic_2017.02.1547

ISSN: 2530-6847

La recepción del Quijote en los compositores españoles del S. XVIII: *Las bodas de Camacho el rico* de Pablo Esteve

The reception of Don Quixote in the Spanish composers of the
Eighteenth Century: Pablo Esteve's *The wedding of Camacho the Rich*

Alberto Álvarez Calero

Universidad de Sevilla

albertoa@us.es

RESUMEN

En este artículo se habla de lo poco que influyó la novela *D. Quijote de la Mancha* en los compositores españoles del s. XVIII. Se podrá observar que esa poca correlación entre esa famosa obra de Cervantes y esos músicos de esa centuria coincide con las pocas obras literarias basadas en “el Quijote” durante la España Ilustrada. Ese análisis contrasta con lo que ocurría al respecto en otros núcleos europeos. Finalmente, se centra el artículo en *Las bodas de Camacho el rico*, escrita por Meléndez Valdés y musicalizada por Pablo Esteve. Durante buena parte de estas páginas se hace una amplia descripción de todo lo que rodeó esa obra, en el marco de un polémico concurso literario celebrado en Madrid en 1784.

Palabras clave: Quijote y la música, *Las bodas de Camacho*, Pablo Esteve, tonadilla, Concurso Literario de 1784.

ABSTRACT

This paper talks about the little influence of the famous novel *Don Quixote de la Mancha* on the Spanish composers of the Eighteenth Century. It will be observed that the little correlation between this famous work of Cervantes and that musicians of that century coincides with the few literary works based on "El Quijote" that were created during the Illustrated Spain. This analysis contrasts to what it happened in this regard in other European regions. Finally, the article focuses on *The Wedding of Camacho the rich*, written by Meléndez Valdés and musicalized by Pablo Esteve. During a good part of these pages is a broad description of everything that surrounds this work, within the framework of a controversial literary competition held in Madrid in 1784.

Key words: Quixote and Music, *Las bodas de Camacho*, Pablo Esteve, tonadilla, Literary Contest of 1784.

Álvarez Calero, A. (2017). La recepción del Quijote en los compositores españoles del s. XVIII: *Las bodas de Camacho el rico* de Pablo Esteve. *Cuadernos de Investigación Musical*, 2, 19-39.

doi: http://dx.doi.org/10.18239/invesmusic_2017.02.1547



Cuadernos de Investigación Musical. Editada por el Centro Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC; Universidad de Castilla-La Mancha distribuida bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0. Internacional

1. INTRODUCCIÓN

La difusión del *Quijote* por los diversos territorios de Europa durante los primeros doscientos años de existencia de la novela sirvió para que ella fuera fuente de inspiración de numerosos compositores. Estos conseguían plasmar la esencia de esta obra cervantina a partir de diferentes géneros, como el ballet, la ópera, la zarzuela, o cualquier otro formato musical. Los creadores siempre se ajustaban a los ideales estéticos del país donde residían. Es lógico que, por ejemplo, en Francia hayan quedado muchos más ballets basados en el *Quijote* durante ese tiempo que en otro país. Eso no evita sorprendernos que el primer ballet con estas características, *Dom Guichot et des chats et des rats*, surja en París en 1614, un año antes de la publicación de la segunda parte de la famosa novela¹. Sí es predecible que la primera ópera fundada en el *Quijote* se estrene en Italia, la cuna de ese género. Ocurrió durante el carnaval de Venecia de 1680. Su autor es un casi desconocido Ruggiero Fedeli, apodado “el Sajón” por vivir después en Alemania (Esquivál-Heinemann, 2007: 173).

Pero es durante el s. XVIII donde más ejemplos hay de piezas musicales sustentadas en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Independientemente del género musical, hemos comprobado que en dicho siglo, en Francia, Italia y en las regiones germánicas hay en cada una de ellas más de una veintena de piezas musicales basadas en el *Quijote*. La razón de ello es que muchas de las grandes formas musicales se desarrollaron durante esa centuria en Centroeuropa e Italia. Aunque en algunas ocasiones se trata de compositores totalmente desconocidos y de piezas algunas perdidas, sí destacan los siguientes ejemplos: *Don Chisciotte in Sierra Morena*, de Francesco Conti (1719); *Ouverture-Suite Burlesque de Quixotte*, de Telemann (1721); *Dom Quixotte chez la Duchesse*, de Joseph Boismortier (1743); *Basilio und Quiteria*, de Telemann (1761); *Sancho Panza dans son île de François*, de Philidor (1762); *Don Chisciotte*, de Giovanni Paisiello (1769); o *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, de Antonio Salieri (1771)².

Sin embargo, en España no llegaron las primeras obras musicales de cierto valor basadas en el *Quijote* hasta la década de los 70-80 de ese siglo. Bien es cierto que en el resto de Europa la mayoría de piezas con esta temática se hicieron, sobre todo, a partir de la segunda mitad del Dieciocho, y no tanto antes.

La irrupción en Italia del *intermezzo* y la *opera buffa* antes de mediados de esa centuria supone un cambio importante en las tendencias musicales. Con la llegada de la Ilustración viene una etapa muy anticlerical. Eso permite que la música escénica empiece a ser más atractiva y reclamada por todas las clases sociales. Comienzan a brotar compositores especializados sólo en la comedia musical y todas sus variantes locales fuera de Italia, como la *opéra-comique* en Francia, el *singspiel* en Alemania/Austria, y la zarzuela y la tonadilla en España. De todos estos géneros comentados nacen obras inspiradas en el

¹ Bibliothèque Nationale de France (BNF), *Collection Philidor*, Vol 2, f. 128. Rés F 496. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107417b/f133.item.r=F%20128.zoom> [consultado el 13 agosto de 2016].

² Hay grabaciones actuales de todas esas obras, salvo de la ópera de Salieri, de la que hasta el presente sólo hay una muestra de su obertura.

Quijote. Sin embargo, los ejemplos similares dentro de la zarzuela y la tonadilla son excasísimos. Merece la pena reflexionar en este sentido por qué los compositores españoles fueron tan poco receptivos hasta entonces al *Quijote*, al contrario de lo que ocurría en otras partes de Europa. Se da la paradoja de que el compositor español más internacional del momento en el mundo operístico, Vicente Martín y Soler, no se inspirase en ningún momento en el ingenioso personaje de Cervantes. Nada se le puede achacar a este excelente músico (más famoso en Europa en su época que el propio Mozart), pues la mayoría de las obras que se hacían eran por encargos, no por voluntad propia.

Tampoco se puede decir que el teatro musical en España estuviera estancado durante el siglo XVIII. Es más bien al contrario, tal como nos evidencia el gran volumen de material musical que se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid (a partir de ahora BHM). Pero los problemas realmente sobre la recepción del *Quijote* en los compositores en España podrían ser los siguientes. Sea en el lugar que sea, los compositores solían basarse en una adaptación teatral del *Quijote* antes que en el propio texto original. Las versiones teatrales que fueron firmadas por autores conocidos dieciochescos, como Ramón de la Cruz, Antonio de Valladares de Sotomayor o Juan Meléndez Valdés, pasaron más pena que gloria, o incluso tuvieron mala crítica. La misma suerte tuvieron esas piezas al ser musicalizadas. La otra razón, y quizá la más importante, la tenemos en el comentario vertido en la revista *Memorial literario*, en 1784:

Si en algún Teatro había de lucir más la invención de Cervantes, era en el nuestro, donde hablando la lengua nativa que él habló con tanto primor, se puede acercar más un ingenio, cuanto más talento le sea dado. Pero confesando nuestros mismos españoles ser inimitable Cervantes, no sería extraño que no llegásemos a conseguir tan arduo empeño (*Memorial literario*, 1784: 97).

2. LAS PIEZAS MUSICALES INSPIRADAS EN EL *QUIJOTE* COMPUESTAS EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

Siguiendo un orden cronológico, la primera pieza de esta característica es un *Villancico jocoserio, a 5, de Navidad, Para festejar la noche* (1760)³ (Romero, 2006). Es una obra del compositor Juan Pascual Valdivia y Velenzuela, maestro de capilla de la exinta Colegial de Olivares (Sevilla) entre 1760 y 1811. La pieza está actualmente en la parroquia del mismo municipio. Mencionamos esta obra a pesar de que no pertenezca al ámbito propiamente escenográfico, si bien es cierto que los villancicos eran a veces de alguna forma teatralizados. En esta obra los dos protagonistas, Don Quijote y Sancho Panza, son tratados fuera totalmente de su contexto, y son empleados como un mero guiño a la famosa novela de Cervantes. No dejan de ser simpáticas las palabras de la introducción y parte del estribillo de este villancico que dicen lo siguiente:

³ Signatura 63/46 del archivo de la parroquia de Olivares, catálogo 461.

LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XVIII:

LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO DE PABLO ESTEVE

(Introducción)

*Para festejar la noche,
y para alegrar al Niño,
Don Quijote de la Mancha
hoy al portal ha venido.
No pongáis duda en el caso
por ser sujeto fingido
que conozco en Olivares
Don Quijotes infinitos.*

(Estríbillo)

*Bien venido sea,
sea bien venido,
la flor de la Mancha,
y honor de su siglo.
Ya el buey y la mula van a recibirlos,
que él y Rocinante
dicen que son primos.
Bien venido sea,
sea bien venido (...).*

Sancho Panza sigue fiel a su condición en la novela y empieza pronto a abusar de refranes, al que le reprende D. Quijote:

(Quijote)

*Pues sabe, malvado,
que ante un Rey venimos,
a quien Cielos y tierra
adoran rendidos,
y ante su Alteza
hablar es delito.*

(Sancho)

*Yo nunca quisiera
perder por mi pico.*

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

En la Biblioteca Nacional de España (a partir de ahora BNE) hay dos letras de villancicos muy similares a este último, salvo pequeñas variaciones. Son de fechas algo anteriores y proceden de la catedral de Valladolid (1708), del compositor José Martínez de Arce⁴, y de la Capilla Colegial de Zafra (1733)⁵, con música del desconocido Tomás Aquino Guerrero. No se han conservado las partituras de estas pequeñas piezas. Está claro que este texto, perteneciente a pliegos sueltos, circulaba por las iglesias españolas y por las manos de particulares. Formaba parte de la literatura llamada “de cordel”. Sin duda, ya por esas fechas la recepción de la famosa novela cervantina se había ampliado a otros focos sociales más allá de los aristocráticos. Eso ocurría a partir de algunas versiones teatrales, o bien indirectamente mediante algún villancico como este último.

La primera obra musical de cierta importancia escrita en España bajo la temática quijotesca es la zarzuela *El loco vano y valiente*, con libreto desconocido. No es una obra enteramente original, pues se trata más bien de una adaptación de la ópera italiana *Il pazzo glorioso* (Teatro San Cassiano de Venecia, 1753) de Giocachino Cocchi. Antonio Rodríguez de Hita, Antonio Rosales y Juan Marcolini añadieron en ella algunas arias (Presas, 2009: 547-562). Es una zarzuela *pasticcio*, algo habitual en la época. Fue interpretada el 31 de marzo de 1771 en el Teatro de Príncipe de Madrid por la compañía de Manuel Martínez (Andioc y Coulon, 2008: 765)⁶. El manuscrito se encuentra en la BHM⁷.

Las dos siguientes obras que están catalogadas en la BNE como Mss/14608/1 y Mss/15918 tienen el mismo título: *Las bodas de Camacho* (Aguilar Piñal, 1995: 269)⁸. La primera se trata de una “comedia nueva joco-seria en dos actos”, y la segunda es una zarzuela, también en dos actos. De ninguna de ellas ha quedado música. Algunos investigadores dan por hecho que la segunda pieza es una versión retocada para zarzuela de la primera, con ambos textos atribuidos a Antonio Valladares de Sotomayor (Caro, 2006: 165-202; Montero, 2011: 57). Pero nosotros encontramos serias dudas a la hora de conectar ambas obras.

En el manuscrito de la comedia, la ortografía es mejor que el de la referida zarzuela. En aquel primer texto hay pocas indicaciones, aunque sí aparecen los nombres de los artistas que actuaron. Ese dato es de gran valor para nuestra investigación, pues se trata de artistas pertenecientes a la Compañía de Manuel Martínez. Esta agrupación actuaba principalmente en el madrileño Teatro de la Cruz, aunque también en el Teatro del Príncipe, y solían tener entre sus integrantes a músicos. Miguel Garrido, uno de los actores-cantantes de esa obra, hizo su debut en Madrid en 1773. Eso nos dice que esa comedia se interpretó de forma posterior a esa fecha, posiblemente en 1777, como varios autores

⁴ BNE, R/ 34985/2. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000141849&page=1> [consultado el 26 de agosto de 2016].

⁵ BNE, R/ 34984/13. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000141788&page=1> [consultado el 26 de agosto de 2016].

⁶ En los intermedios de esa función se interpretó también el entremés *El examen de la forastera* y el sainete *Los majos vencidos*, ambos de Ramón de la Cruz.

⁷ BHM: Mus 48-1. Se conservan en la misma biblioteca el libreto en dos copias: Tea 1-188-12, A y Tea 1-188-12.

⁸ En el catálogo de Piñal y en posteriores publicaciones aparecen esos datos invertidos.

**LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XVIII:
LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO DE PABLO ESTEVE**

opinan (Mata, 2008: 351; Mc Clelland, 1998: 310). También nos aporta aquel dato que dicha comedia tenía partes musicales.

Sobre la segunda de estas dos obras tituladas *Las bodas de Camacho*, en la primera hoja se dice que es “de Leandro Ortala de Maqueda”. No se sabe casi nada de este autor, salvo que fue escritor, según nos revela Francisco Asenjo Barbieri (*Memorias de la Real Academia Española*, 1871: 487).

Obviando este dato, muchos piensan que Leandro Ortala Maqueda es el compositor de esa zarzuela, y por tanto Valladares de Sotomayor el escritor, como de hecho así se advierte en la BNE. Hay bastante información en este manuscrito. En su portada y al principio de cada acto aparece el nombre de Juan Bonsella, que fue quien registró la obra. También se dice la fecha de envío a la censura y el permiso de licencias por parte de varias autoridades eclesiásticas, informando la última de ellas lo siguiente: “he leído la zarzuela intitulada *Las bodas de Camacho* y juzgo que se puede permitir su representación. Madrid y febrero 1 de 1772”. El principal censor, el P. Juan de Aravaca, fue quien corrigió varios párrafos. Queda claro que la obra estaba lista para ser representada en los primeros meses de ese mismo año, aunque no sabemos si realmente se llegó a estrenar o no. Hay otra razón que aleja la idea generalizada de que el texto de esta obra sea de Valladares de Sotomayor: las primeras obras que se sabe de dicho autor dieciochesco datan de 1777, en su etapa juvenil, y no antes.

Pérez Capo señala que una zarzuela cómica titulada *La boda de Camacho* con texto de Valladares fue representada en Madrid en 1776, sin saber la autoría de la música (Pérez Capo, 1947: 41). Quizá se trate de la ya comentada comedia, aunque adelantada en un año, o quien sabe si la confunde con la zarzuela de Leandro Ortala.

Pocos años más tarde, en 1781, aparece una obra del mismo Valladares y música de Laserna. Se trata de la música del sainete titulado *Sancho Panza en la insula Barataria*, por tanto de poca duración (Andioc & Coulon, 2008: 842). La música está depositada en la BHM.

El año de 1784 es importante para los estudios cervantinos, pues se estrenaron en España tres obras inspiradas en el *Quijote*. Una de ellas es la comedia *El amor hace milagros*, de Pedro Benito Gómez Labrador, catedrático de Derecho en la Universidad de Salamanca. Se trata de una versión del episodio de *Las bodas de Camacho*, tan recurrido por tantos autores. Aunque esta comedia no tiene música escrita original para ella, casi al final tiene una “Instrucción para la danza según lo pinta Cervantes”. Sobre las dos siguientes obras nos vamos a detener seguidamente.

3. CONCURSO LITERARIO CON MOTIVO DE LAS FIESTAS ORGANIZADAS EN MADRID EL 16 DE JULIO DE 1784.

El 3 de septiembre de 1783 se firmaba el *Tratado de Paz de Versalles*, en el que se ponía fin a las hostilidades entre Gran Bretaña y España, y se reconocía la independiencia de los EE.UU. Con el nuevo reparto territorial, España recuperaba Menorca y algunas costas americanas, aunque no así Gibraltar. Dos días más tarde de esta noticia, el 5 de septiembre, la Corte madrileña anunciaba con regocijo el nacimiento de los infantes gemelos Carlos Francisco de Paula y Felipe, hijos de los Príncipes de Asturias (futuro Carlos IV y María Luisa de Parma). El gozo de la casa Real sustituía el desconsuelo de pocos meses antes, cuando el 11 de junio murió el infante Carlos Eusebio, el único descendiente directo hasta entonces⁹. Las celebraciones que surgieron con motivo de estos acontecimientos se manifestaron en todos los escalafones sociales y por todo el país. Para organizar todas estas eventualidades, el Consejo de Ministros ordenó una Real Cédula del 22 de octubre de 1783, en la que se pedía que en todas las ciudades y villas celebrasen una misa en los principales templos, cantasen un *Te Deum* y se organizaran sermones. También se hicieron tres días de luminarias en las principales ciudades, y se permitió que se hicieran fiestas mediante las cuales “no se corrompiesen las costumbres, y solo se atendiese al honesto regocijo; procurando evitar gastos desmedidos”, según nos relata el *Memorial literario* (julio de 1784: 49). No se incluían los toros, que estaban prohibidos en ese momento histórico.

Sobre los diferentes festejos celebrados por todo el país durante ese tiempo, se han coservado las crónicas hechas en varias capitales, como La Coruña, Salamanca, Madrid, Murcia y Sevilla, entre otras. Curiosamente, lo sucedido en la capital hispalense lo narró Trigueros (1784), el mismo que después sería uno de los protagonistas del concurso literario que en breve vamos a comentar. Se publicaron también numerosas obras poéticas al poco tiempo en honor a los infantes gemelos nacidos, como se indica en la *Gazeta* durante este tiempo, y lo recoge Cotarelo y Mori un siglo más tarde (1897: 282). Para magnificar más aún estos acontecimientos institucionales, en Roma, en la Iglesia de Santiago los españoles, el 23 de noviembre de ese año de 1783 se organizó una solemne misa. En ella participó “una numerosa capilla de música” y dos coros (BOE, 1783/103: 1089).

El concejo de la Villa madrileña quiso extender las manifestaciones de alegría durante todo ese año y la mitad del siguiente. La realeza y todo su séquito llegó a Madrid proveniente del Palacio de la Granja de San Ildefonso (Segovia) el 30 de junio de 1784. El Corregidor de Madrid dictó un bando el 3 de julio en el que se fijaban las fiestas de los días 13 al 15 de ese mes. Como dice Cotarelo y Mori:

Se decoró la Plaza Mayor e iluminó espléndidamente durante tres noches. Los edificios públicos se adornaron con retratos del Rey y Príncipes e inscripciones poéticas. En las casas de los particulares se pusieron colgaduras, estatuas, trofeos, alegorías,

⁹ Los dos nuevos infantes murieron al año siguiente, en 1784: el segundo, Felipe, el 18 de octubre; y el primero, Carlos, el 11 de noviembre. Ya poco antes, el 14 de octubre nació quien después sería Fernando VII.

**LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XVIII:
LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO DE PABLO ESTEVE**

medallones, coronas, imágenes de Castor y Polux, Rómulo y Remo, Jacob y Esaú, Hércules e Ificlo y demás ilustres gemelos (Cotarelo y Mori, 1897: 283).

Durante esos tres días dicurrió por las calles del centro de Madrid una Máscara, que consistía en cinco carros triunfales con figuras alegóricas, tirados cada uno por seis caballos. Con antelación se repartieron impresos en los que se explicaba lo que significaba cada alegoría. La procesión salió del corral del Prado hasta el Palacio Real, y después a la Plaza Mayor, para volver a la calle del Prado y toda la “calle de las Carretas”. Se pidió antes a todos los vecinos de cuyas calles transcurrieran los carros, según nos cuenta el *Memorial literario* de julio de 1784 (p. 52), “que se esmerasen en adornar sus balcones, rejas, antepechos, ventanas y huecos de las tapias de las respectivas casas con la posible decencia en las expresadas tres tardes”.

Las fiestas públicas son un buen ejemplo del pensamiento absolutista e ilustrado del reinado de Carlos III, en donde participan todas las clases sociales, aunque cada una sin salir de sus parámetros establecidos. De esta forma, la fiesta se traslada de una circunscripción hasta entonces cortesana a un espacio público, cuyo escenario podía ser principalmente la calle, pero también algunos teatros públicos.

La culminación de todos estos festejos ya la anunció pocos meses antes la *Gazeta*, el 9 de marzo de 1784, que consistiría en un concurso literario. De esta manera, las dos obras premiadas se interpretarían en el Teatro del Príncipe y en el Teatro de la Cruz durante el siguiente 16 de julio. De esta forma se rendía homenaje más directa y simbólicamente a cada uno de los dos gemelos recién nacidos. Antes de esta idea hubo otras propuestas, como la del director de la Comedia Eusebio Ribera, que sugirió que se interpretase una ópera. Esto era lo habitual ante el nacimiento de algún miembro de la realeza, pero en esta ocasión se descartó por razones presupuestarias¹⁰.

Sobre las obras literarias a concursar, se pedía que fueran originales y no traducidas, ni que fueran tomadas enteramente de otra obra (fuera antigua o moderna). No se excluían las buenas imitaciones de obras acreditadas de otras lenguas. De ser una tragedia, tendría que ver con la historia española; y de ser una comedia, se pedía que ridiculizara las costumbres o vicios nacionales; que estuviera escrita en verso, y que no fuera ni una ópera ni una zarzuela. El plazo de entrega era muy corto, 60 días desde esta publicación en la *Gazeta*, y el premio no era muy sustentoso, ofreciéndose dos premios de 50 doblones cada uno.

Con anterioridad al fallo del concurso, la comisión de festejos propuso a Ramón de la Cruz que se encargase de escribir las dos loas y los sainetes necesarios para completar las dos representaciones. El jurado del concurso estaba presidido por Jovellanos, además de estar compuesto por Manuel de Lardizábal, José Viera y Clavijo, Ignacio López de Ayala y Miguel García Asensio.

¹⁰ AHVM, Corregimiento 2-77-6. Madrid, 28-1-1784.

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

Según el dictamen de los jueces del 22 de mayo de 1784, se presentaron 54 obras (aunque según la *Gazeta* del 1 de junio las obras que concursaron eran 57). En el mismo diario del mismo día se anunciaron las obras premiadas, que fueron las comedias *Los Menstrales*, de Cándido M^a Trigueros, y *Las bodas de Camacho el rico*, de Juan Meléndez Valdés. Además, se incluía para la publicación un *accésit* para el drama *Atahualpa*, de Critóbal Cortés.

No todos los miembros del tribunal estaban de acuerdo con el reparto de los premios, pues en el informe remitido por Ignacio López Ayala se decía lo siguiente: “Sólo se adjudicará premio a *Los Menstrales*. Para la distinción de impresión (por Madrid) *Las bodas de Camacho* y el *Atahualpa*, respetando siempre el dictamen de mis sabios compañeros” (Armona, 2007: 154).

En una carta del Gobernador del Consejo al Corregidor se tuvo en cuenta esta observación personal:

(...) acompaño los tres dramas de que habla señaladamente la Junta y que por votos vniformes de sus vocales se juzgaron dignos de entrar en competencia para los dos premios, con la variación que posteriormente hace don Ignacio de Ayala, vno de los censores (Armona, 2007: 154).

Jovellanos le escribió a Trigueros el 20 de mayo, adelantándole personalmente el resultado, ya que según él lo había reconocido por su letra en la divisa. Le comentó además Jovellanos el mal nivel en general de la mayoría de los concursantes:

Hace un mes que sudamos gota a gota en el examen de cincuenta y cinco que han venido al concurso, la mayor parte de ellos malos, malísimos, como usted puede considerar. Por fortuna, hay entre ellos tres que se han juzgado dignos de entrar en competencia para el premio, y uno de estos es, oiga usted con cuidado, *Los Menstrales*. (...) con que tendrá usted el gusto de ser laureado, y por fortuna lo será también otro amigo mío (Jovellanos, 1859: 63).

Tanto Trigueros como Meléndez Valdés tenían amistad con Jovellanos. De hecho, éste último sabía de la génesis de *Las bodas de Camacho el rico* desde 1777, según dos cartas que le envió Meléndez Valdés (1897: 80). Dicha obra estaba terminada en junio del año siguiente. Al salir posteriormente este concurso a la luz, el escritor decidió hacer algunos retoques de la obra para presentarla a premio. Ante el riesgo de que se le acusara a Jovellanos de ejercer de influencia hacia sus dos amigos, dijo el mismo lo siguiente en la anterior carta a Trigueros: “En cuanto a la justicia nada temo, porque se ha cumplido exactamente por si mismas a los ojos del mundo literato que las ha de juzgar, que son lo mejor que ha producido nuestro siglo” (Jovellanos, 1857: 163).

Los premiados recibieron la notificación oficial el 28 de mayo, y la comisión les propuso que hicieran algunas correcciones y enmiendas al texto. En concreto, en la carta enviada a Meléndez Valdés se añadía lo siguiente: “También se servirá vm. remitir los

**LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XVIII:
LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO DE PABLO ESTEVE**

versos que se han de cantar por los coros en los intermedios en los cinco actos que tiene la comedia"¹¹.

Contestó el 1 de junio desde Salamanca el galardonado autor, agradeciendo el honor concedido y notificando:

[...] añadiré las enmiendas que las juntas de Sres. Censores han notado, las que tengo yo echas y quanto pareciere hasta perfeccionarla, remitiendo los versos que deven cantarse en los intermedios con la posible brevedad, conforme todo con el ilustre dictamen¹².

La convocatoria del concurso tuvo una repercusión realmente nacional, porque de hecho los ganadores eran de fuera de Madrid: Trigueros por su carrera eclesiástica residía en Carmona (Sevilla); Menéndez Vidal era de Salamanca, en cuya universidad daba clases; y Cortés era de Tudela (Navarra). De los tres premiados, los dos primeros eran ya conocidos en el mundo literario español, no así el ganador del *accésit*.

4. LAS CRÍTICAS A LAS OBRAS PREMIADAS.

El resultado de este concurso literario hizo abrir una intensa polémica en Madrid. Bien es cierto que las obras ganadoras no se pueden considerar brillantes, como con el tiempo se ha ido dictaminando, pero lo cierto es que lo que más enojó a muchos escritores madrileños fue el hecho de que todos los premios recalasen en personas de fuera de Madrid. En el manuscrito 10.956 de la BNE hay una gran cantidad de poemas satíricos sobre este asunto. Uno lleva el título “Los poemas de Madrid se quejan en un Recurso jurídico en verso de que hayan sido premiadas dos comedias de forasteros”¹³. Esa importante carga peyorativa hacia lo foráneo, como se puede ver en este propio título, explica parte de las verdaderas razones de esas críticas. Otros de esos argumentos fustigantes iban dirigidos también hacia los miembros del tribunal del concurso. Decía Jovellanos ante su defensa lo siguiente:

El caso es que de aquí ha nacido un clamor extraordinario contra los que hemos adjudicado el premio, porque los poetas no premiados (que solo en Madrid pasarán de cuarenta) se han aprovechado de la ocasión para poner en descrédito nuestro juicio (Jovellanos *et al*, 1854: 163).

El corregidor de Madrid, José Antonio Armona, respondió al momento a la opinión pública, lógicamente saliendo a defender la decisión de los jueces del concurso.

¹¹ Archivo Histórico de la Villa de Madrid (a partir de ahora AHVM). Corregimiento 2-77-6. Madrid, 28-V-1784. Oficio escrito por Francisco Verdugo a Juan Meléndez Valdés.

¹² AHM, Corregimiento 2-77-6. Salamanca, 1-VI-1784.

¹³ BNE, signatura 10.956., pp. 34-79.

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

Vn empeño de esta naturaleza no podía dejar de excitar la emulación, la crítica y aun la envidia [sic]. El concurso de piezas, a pesar del poco tiempo que se pudo dar, había sido grande. No era grande el premio que ofrecía la Villa, pero era grandísimo el galardón y el honor que debía resultar a los autores de las obras que se premiasen. Muchos de los que habían trabajado con la esperanza que les dava un buen concepto de sí mismos se explicaron por medio de representaciones anónimos, sátiras y amargas quejas, luego que vieron el mal efecto de sus deseos. De esto mismo sacó el público su diversión, porque se vieron cosas bien hechas, versos tan salados como picantes, extensivos a todas las circunstancias concurrentes y censuras bien hechas de algunas piezas y de sus autores (Armona, 2007: 154).

Para dar muestras de transparencia al concurso, se mostraron copias de los argumentos por los cuales las otras piezas no fueron elegidas. Eso no evitó que se escribieran una gran cantidad de versos satíricos, con mayor o menor ingenio. Valgan como muestra algunos de ellos. Empecemos por un soneto en el que se finge la historia de un hombre que había perturbado el orden público durante esas fiestas madrileñas; concluyen los versos esta forma:

Ea pues (responde el juez)
que lo lleven de contado
diez años a el Peñón.
Es muy poco. Pues le mando
que pase vna noche entera,
en pena de su pecado,
sufriendo *Los Menestrales*
o *Las bodas de Camachoj* (Armona, 2007: 154).

En un poema le dice a Meléndez que de los 3000 reales del premio debe aplicar 1000 en sufragio del alma de Cervantes, a quien le abrió la cabeza con su obra; 1000 al que le dio el plan de su comedia, y otros 1000 en oraciones por haber engañado al público (Cotarelo y Mori, 1897: 293).

En un romance se cuenta que un hombre se niega a casarse al oír decir que el vicario se llama Camacho, y así será el nombre que le darán a él si se casa. Y con esta burla del apellido consigue reírse al final de las dos obras recientemente premiadas y del tribunal del concurso:

Camacho es el escritor
coplante y atolondrado,
Camacho el mal relator,
Camacho el mal abogado,
Camacho el mal aguacil,
Camacho el mal escribano,

**LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XVIII:
LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO DE PABLO ESTEVE**

Camacho el mal menestral,
 Camacho es el mal soldado,
 Camacho los jueces son
 que las comedias premiaron,
 y en fin, Camacho es aquel
 que se ve en *Los Menestrales*
 y en *Las bodas de Camacho* (Cotarelo y Mori, 1897: 294).

Más elevada es la siguiente sátira, de Tomás Iriarte respecto a lo mismo. El autor alude casi a final del soneto a la actriz Antonia Prado y a la cantante Tordesillas, conocidas y muy aplaudidas en su momento por sus cualidades artísticas y sus bellezas (Gómez Hermosilla, 1849: 279). Una y otra actuaron en las comedias premiadas:

¡Oh Bodas de Camacho! ¡Oh sin ventura,
 y mísera y mezquina y malhamada
 fábula pastorall! ¡Ay me, cuitada,
 llena de languidez y de tristura!
 ¡Oh Menestrales! Pieza insulsa y dura
 de invención tabernaria y arrastrada,
 y de moral que ni a la plebe agrada,
 aun cuando ve que al noble se censural
 Gemelas sois. Por más que los briales
 alce la Prado y luzca en la opereta
 la Tordesillas, fastidiais iguales.
 Patio, aposentos, gradas y luneta,
 estos sí que son jueces imparciales,
 y no los que ofrecía la *Gazeta* (Iriarte, 1805: 344).

Este soneto tuvo más éxito que las propias obras satirizadas, y a los pocos días fue leído desde cualquier punto de España. Fue imitado de muchas formas, y hasta hubo una réplica por parte de algún amigo de Meléndez Valdés, con un soneto publicado en la *Gazeta* del 7 de agosto de ese mismo año de 1784 (Cotarelo y Mori, 1897: 295). Del concurso se estuvo hablando en Madrid todo ese verano. De hecho, cuando la princesa María Luisa estaba a un mes de parir otro infante (que sería el futuro rey Fernando VIII), se temió otra riada de sonetos, aludiendo al cacareado premio literario. Dado el éxito que tuvo Iriarte con el anterior soneto, hizo otro en el que se critican las dos comedias de *Las bodas de Camacho el rico* y *Los Menestrales*:

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

Entráis, señora, en el octavo mes;
 Y hay quien diga, sin ser profeta Amós,
 Que por segunda vez pariréis dos:
 ¡Ay, Luisa amable! Y aunque fueran tres.
 Lo malo es que en un año, y aun después,
 Hablando de gemelos, y de vos,
 Lloverán en Madrid (líbrenos Dios)
 Malditos versos, dignos de entremés.
 Los Jueces de la pompa teatral
 Premiarán dos comedias; premien mil;
 Pero mandad, Señora, al tribunal
 Que aunque a escribirlas venga un Albañil
 No haya más Pastoril, ni Pastoral
 No haya más *Menestral*, ni *Menestril* (Iriarte, 1805: 345).

Gómez Hermosilla hizo unas observaciones de *Las bodas de Camacho el rico* de Meléndez Valdés unas décadas más tarde del controvertido concurso, lejos ya de posibles posturas arbitrarias. Dice el crítico literario que esta obra mezcla arcaísmos en algunos momentos del texto, “con palabras nuevas, verbos neutros hechos transitivos, y alguno que otro verso descuidado” (Gómez Hermosilla, 1840: 280). Los mismos contemporáneos de Meléndez Valdés consideraron *Las bodas de Camacho el rico* como una larga égloga dispuesta en forma dramática. En palabras del mismo Gómez Hermosilla, “para acabar de errar, no empleó el *romance* en la sola composición que de necesidad le exigía, y prefirió la *siha* que en ningún caso puede convenir a la comedia. En cuanto al tono y el estilo, es una elegía dialogada, no una verdadera conversación familiar como debe serlo cada comedia”.

Según el mismo crítico, esta obra empieza mal desde el principio: con un prólogo tomado del drama pastoral de Tasso *Aminto* (1573), ya desterrado de las comedias modernas. Y ya las primeras palabras del personaje Basilio son de un tono trágico elegíaco, a pesar de que la obra está categorizada más bien como *Comedia pastoral*:

Ay, ¡cómo en estos valles
 Morada antes de amor, hoy del olvido,
 Basilio fue dichoso!
 ¡Oh, tiempo, tiempo! ¿dónde presuroso
 Tan presto te has huido? [...]

Para un análisis de esta obra literaria en tiempos modernos, hay varios trabajos, como el de John Polt (2004) o Jesús Cañas (2007).

**LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XVIII:
LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO DE PABLO ESTEVE**

5. LOS ESTRENOS DE LAS OBRAS PREMIADAS

Tal como estaba previsto, en la tarde-noche de 16 de julio de 1784 se interpretaron las dos obras premiadas. El revuelo y la polémica que provocó el resultado del concurso literario dejó en un segundo plano el aspecto musical de esas obras a estrenar. A la obra de Trigueros le puso música Blas de Laserna, y a *Las bodas de Camacho el rico* Pablo Esteve, además de componer cada uno de ellos la música de su correspondiente Loa. Los dos teatros suspendieron cualquier otra función unos días antes de cada estreno para hacer los adecentamientos necesarios “para su firmeza y comodidad, como en las de pintura, dorado y decoraciones nuevas” (Armona, 2007: 16), según las piezas a estrenar. Para las reformas se encargó el arquitecto Pedro Arnal¹⁴, y de la pintura de la decoración de ambas comedias Antonio Carnicero¹⁵. Ambos teatros estrenaron a su vez nuevos telones.

El resultado de las dos obras estrenadas fue desigual. *Los Menestrales* partía con cierta desventaja, ya que la Compañía de Eusebio Ribera contaba con un elenco de artistas del que muchos no eran conocidos por el público, salvo algunas excepciones. Esta compañía tuvo además varios infortunios con los artistas esos días. El primer galán, Vicente Merino, tuvo que ser sustituido repentinamente por Manuel García Parra al encontrarse aquel enfermo en el cuarto día de función. Otro artista, Manuel de Vera, enfermó por problemas de alcohol, falleciendo a los pocos días (Santos Alonso, 1785: 34). En opinión de Jovellanos, según le comentó a Cándido Trigueros, “la suerte de ambas no pudo ser peor. Han sido diabólicamente estropeadas” (Jovellanos, 1859: 168). Pero lo cierto es que no sería exacto decir que todo ocurrió igual de mal en las dos obras.

La Compañía de Manuel Martínez, encargada de estrenar *Las bodas de Camacho el rico*, tenía en esos momentos a los mejores artistas del panorama lírico-teatral español. Buen ejemplo de ello es María del Rosario Fernández, “La Tirana”, muy famosa en el Madrid Ilustrado de finales del s. XVIII¹⁶. En palabras de Cotarelo y Mori, “La Tirana” se encontraba “en el apogeo de su belleza y de su talento, la cual con su majestuosidad presencia y altivo gesto interpretó a maravilla el carácter de Quiteria” (Cotarelo y Mori, 1897: 282).

No menos conocida era la tonadillera María Antonia Fernández, “La Caramba”, que pronto se retiraría, falleciendo poco después a los treinta y cinco años. Ella era conocida también por su vida lujuriosa, así como influía en la moda del momento. Según el *Memorial literario* (marzo de 1784: 104-105): “La Caramba” iba a estar contratada en el Teatro de la Cruz en la nueva temporada, desde el 11 de abril hasta el Carnaval del año siguiente. Sin embargo, ella no está entre los figurantes de *Las bodas de Camacho el rico* ni en su loa homónima. Sí aparecen anotadas como cantantes solistas en dicha loa tanto Nicolasa Palomera como Rosa Pérez, haciendo de Fama I y II. La última de las dos artistas era

¹⁴ Al Pedro Arnal se le pagaron por esos trabajos en ambos teatros 153.041 reales, como consta en los “Gastos ocasionados en los festejos”, tal como está recogido en las Memorias de Armona. BNE (Ms. 18474, fol. 109).

¹⁵ Para más detalle sobre los decorados: *Memorial literario*, julio de 1784, pp. 89-91.

¹⁶ Goya la retrató una década más tarde en dos ocasiones: en 1794 y 1799.

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

nueva en esa compañía, así como Antonia Prado, que hizo de “Petronila” (hermana de “Quitaria” y amante de Camacho) en la comedia de Meléndez Valdés.

Entre los hombres, estaban como primeros *galanes* Juan Ramos, Vicente Galván y Simón de Fuentes, haciendo este último de “Don Quijote”. El personaje de “Sancho Panza” lo interpretó Miguel Garrido. Según Cotarelo y Mori (1897: 293): “las agudezas de Sancho Panza en boca de Garrido, y los extraños ademanes y grotesca figura de D. Quijote, que provocaban la risa del populacho, y los lindos versos en que abunda, hicieron menos intolerable la obra de Meléndez”.

Miguel Garrido era considerado en su tiempo como el “Príncipe de los Graciosos” dentro de este cometido en una compañía. Tanto era su popularidad por sus dotes cómicas, que muchos autores escribieron para él, o se inspiraron en él, como Ramón de la Cruz. Garrido tenía una constitución obesa y una estatura muy baja. Eso encajaba a la perfección con las características propias del cómico en ese momento, y, por supuesto, con el personaje de *Sancho Panza*. Cotarelo decía de Garrido que su “cara compungida hacía reír a una piedra” (1897: 282). Según la crítica del *Memorial literario* de ese mes de julio de 1784, en general: “todos los actores manifestaron el cuidado que pusieron en la ejecución de sus papeles, y particularmente divirtieron al público las sandeces de Sancho, y las seriedades de D. Quixote”.

Las bodas de Camacho el rico estuvo en cartel hasta el 29 de julio, cinco días más que *Los Menestrales* (Armona, 2007: 165). La obra de Meléndez Valdés fue el espectáculo más recaudado en esa temporada en Madrid, con un total de 74.727 reales, unos 4670 reales por día (Andioc, 1970, 261). Sin duda, el éxito de la obra dependería también de la maestría musical de Pablo Esteve. En palabras del propio corregidor de Madrid,

todo se executó con brillantez, elección y hermosura teatral, aunque los efectos de la representación, por lo que era de las piezas, no hubiesen correspondido a el aparato y pompa de lo demás, como a las orquestas y buena composición en la música” (Armona, 2007: 168).

Con todo, ninguna de las dos obras premiadas se volvieron a repetir en los teatros, quizás por las aireadas críticas que recibieron los autores de las comedias. Sí se publicaron ese mismo año en dos libros independientes los correspondientes textos, junto con sus Loas¹⁷.

¹⁷ Fuente: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000133280&page=1> [consultado el 2 de septiembre de 2016].

**LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XVIII:
LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO DE PABLO ESTEVE**

6. PABLO ESTEVE (CA. 1730-1794): *LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO* Y SU LOA.

Este compositor catalán es fundamental dentro de la música escénica española del último tercio del s. XVIII. Sin embargo, en el presente Pablo Esteve es apenas abordado por los músicos, y por tanto escasamente conocido por el público. Llegó este compositor a Madrid en 1760, para ser maestro de capilla en la Casa de los Duques de Osuna. Paradójicamente, años más tarde su mentora, la Duquesa de Osuna, junto con la Duquesa de Alba, denunciaron al compositor por una tonadilla que hizo y en la que se retrataba a las dos nobles como seductoras de los círculos aristocráticos madrileños. (Tavera, 2000: 359-362). Esteve llegó a pasar un tiempo en la cárcel por ese suceso.

En Madrid se creó en 1778 el puesto de “compositor de compañía”, siendo Pablo Esteve el primero en obtenerlo, trabajando en el Teatro de la Cruz. Blas Laserna consiguió el mismo puesto en el Teatro del Príncipe un año más tarde. Estos compositores tenían la obligación de componer 62 tonadillas por cada temporada, además de música de comedias, sainetes, loas y otros géneros. Era tanta la cantidad de trabajo que tenían, que los dos incluso solicitaron conjuntamente la rescisión de contrato en 1780. Finalmente, ambos consiguieron que se les rebajasen a 40 el número de obras que tenían que hacer durante el año cómico (Subirá, 1928: 170-188).

Desde que se publicó el resultado de las obras literarias premiadas, Pablo Esteve tenía solo un mes y medio para componer la música de *Las bodas de Camacho el rico* y la Loa¹⁸, transcribir las partes de cada instrumento y voces, y después ensayar con todos ellos. En la partitura manuscrita de la Loa aparece escrita la fecha del 28 de junio, que se supone que sería cuando terminaría esta pieza. A su vez, en la parte coral de *Las bodas de Camacho el rico* se dice lo siguiente: “oy [sic] miércoles 7 [de julio] se trajo esta música para aprenderlas”.

Siguiendo el orden escénico, vamos a empezar a describir esta *Loa de Las bodas de Camacho el rico*. En ella, Ramón de la Cruz emplea una estructura interna más moderna que la establecida en la obra de Meléndez Valdés. Ramón de la Cruz estaba acostumbrado a trabajar con compositores, y por eso mismo estaba atento a las nuevas tendencias provenientes de Italia. Por esa razón, en el texto de esta Loa el escritor incluye árias y recitativos. A su vez, Pablo Esteve ya conocía el estilo italiano desde hace tiempo, pues en 1765 hizo una adaptación al español de la ópera de Niccoló Piccinni *La Cecchina* (*La buona figliuola*)¹⁹. En los recitativos de esta Loa, Pablo Esteve emplea el llamado recitativo “acompañado”, con la participación de la orquesta para esos fines, y no la de un mero clave.

Pablo Esteve le puso música a todas las escenas que la Loa requería. Nada más empezar, en el texto se alternan partes corales con dos dúos alternos, en los que actúan los personajes de la Poesía y la Música, y las dos Famas. Sin embargo, en esta primera escena Pablo Esteve suprime todos estos dúos, dejando sólo las seis primeras líneas de versos de

¹⁸ Las partituras de *Las bodas de Camacho el rico* y su *Loa* del mismo nombre de Pablo Esteve se encuentran en la BHM, con las signaturas Mus 8-12 y Mus 35-21, respectivamente.

¹⁹ El libreto original de Goldoni fue adaptado al español por Antonio Furmento.

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

esa primera sección, cantadas por un coro a tres voces: una masculina y dos femeninas. Lo mismo ocurre en el aria a dúo, que a la mitad tiene una sección amplia tachada por el mismo compositor. Sería por alguna razón circunstancial de la propia interpretación que desconocemos. Quizá tuviera que ver con las solistas, sobre todo con Rosa Pérez, aunque no todos los apartados de estas dos cantantes están tachados.

	TEXTO	MÚSICA
Esc. I	Coro a 4 + Dúos (Poesía y Música; y las 2 Famas)	Coro a 3 voces (tachado los dúos)
	Recitativo a 2: Las 2 Famas	Recitativo a 2: Las 2 Famas
	Ária a dúo (las 2 Famas) + Coro de Ecos+ Coro general	Ária a dúo (las 2 Famas) + Coro de Ecos+ Coro general (tachado a la mitad)
Esc. IV	Marcha	Marcha
Esc. V	Dúo (las 2 Famas) + Coro + Coro de Ecos	Dúo (las 2 Famas) + Coro + Coro de Ecos
	Coro + Coro Ecos	Coro + Coro Ecos

Tabla 1. Cuadro comparativo entre las partes textuales y musicales de la Loa de *Las bodas de Camacho el rico*, de Ramón de la Cruz y Pablo Esteve respectivamente.

En cuanto a la comedia pastoral de Meléndez Valdés, Pablo Esteve no hizo todas las partes corales de los cinco actos. En concreto, el compositor sólo realizó la música en los actos impares de la obra. Se podría pensar que la causa de esas omisiones fue porque a Pablo Esteve no le dio tiempo material para ello, y por tanto decidió reducir su aportación en esa obra. También hizo algunas modificaciones en cuanto a las texturas. En particular, cambió al principio de la obra los diálogos entre los dos coros de zagales, por un dúo de voces femeninas y los coros. De esta forma, se consigue en esa sección una sonoridad diferente y, a su vez, una mayor comprensión del texto. También suprimió el compositor algunas estrofas del coro II en el inicio del Acto III. Por lo demás, el texto de la partitura coincide con la del texto publicado. Pablo Esteve tachó además algunas partes de esta partitura que ya había hecho, aunque no tantas como en la Loa. Corresponde a una sección antes de las contradanzas, las cuales son añadidas después del final de la obra.

LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XVIII:
***LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO* DE PABLO ESTEVE**

	TEXTO		MÚSICA
ACTO I.	Esc. IV	Coro I y II (zagales y zagalas)	Dúo (mujeres)+Coro (I y II)
	Esc. VI	Coro I y II (“Ven dulce amor”)	<i>Tace</i> (sin música)
ACTO II.	Esc. IX	Solo (una zagala)+ Coro I y II	<i>Tace</i>
ACTO III	Esc. I	Coro I y II	Coro (se anula primer párrafo del Coro II)
	Esc. VII	Solo (un zagal)+ Coro I y II	<i>Tace</i>
ACTO IV	Esc. VIII	Solo (una zagala)+Coro	<i>Tacet</i>
ACTO V	Esc. I. Baile	Coro I y II+ contradanzas	Coro I y II+contradanzas
	Esc. II. Baile	Coro I y II+ contradanzas	Coro I y II+contradanzas (repetidas)
	Esc. IV	Coro I y II (Final)	Coro I y II

Tabla 2. Cuadro comparativo entre las partes textuales y musicales de *Las bodas de Camacho el rico*, de Meléndez Vidal y Pablo Esteve respectivamente.

En cuanto a la orquestación para *Las bodas de Camacho el rico*, sin ser esta obra una tonadilla escénica, Esteve emplea la misma plantilla que él suele utilizar para ese género, que es la siguiente: 2 flautas, 2 oboes, 2 trompas, 2 clarines, violines primeros y segundos, y contrabajo. Las flautas y los oboes se van alternando en una misma particella. En las escenas pastoriles, suena la flauta. Por el contrario, en una escena en el Acto III cuyo protagonismo lo tienen las doncellas, así como al final de la pieza, el oboe sustituye a la flauta, al tratarse de una ambiente cortesano. La misma alternancia ocurre entre las trompas y los clarines. El compositor sigue el convencionalismo orquestal del Clasicismo, en el que no se renuncia a las cuerdas aun incluso en las escenas donde son protagonistas los pastores.

En cuanto a la Loa, Pablo Esteve incluye con respecto a la anterior plantilla un clarinete y unos timbales, y prescinde de las flautas. El carácter alegórico de la Loa contrasta con el estilo pastoril de la comedia, por lo que se justifica la pequeña diferencia instrumental entre las dos obras. La Marcha escrita casi al final de la Loa está más acentuada con los timbales. Los clarines, clarinete y timbales están situados “dentro del teatro”, tal como se indica en las partituras, coincidiendo con el coro de ecos.

A pesar de la premura de tiempo que tuvo el compositor para realizar estas dos obras, en ellas se observa buen oficio. Las partes corales son sencillas, siempre con una textura vertical que facilita la comprensión del texto. La armonización no es excesivamente

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

elaborada, observándose si acaso un cambio modal a la mitad del Recitativo de la Loa, con el paso a una sección Pastoral. Las obras son muy melódicas, acorde con el Clasicismo.

En los papeles musicales de la Loa se adjuntan algunas de las partes de una tonadilla de Pablo Esteve: *Playa y puerto de mar* (no se incluyen las partes para cuerdas). No aparece en el cartel de la velada esta obra, y sí una obra de Ramón de la Cruz titulada *Los hijos de la paz, Comedia en 1 Acto Conque ha de concluir la fiesta de Las Bodas de Camacho el rico*²⁰ (Andioc & Coulon, 2008: 747).

Queremos terminar este artículo diciendo que *Las bodas de Camacho el rico* de Meléndez Valdés tiene bastantes semejanzas con la ya mencionada comedia casi homónima de Valladares (1777). Es llamativo que las dos obras fueron interpretadas por la Compañía de Manuel Martínez. Y lo que es más interesante es que algunos personajes fueron llevados a cabo por los mismos artistas: Ramos hizo de “Basilio”; Huerta de “Quiteria”; y Garrido de “Sancho Panza”. No sabemos si Pablo Esteve fue el autor del acompañamiento musical de aquella comedia de unos siete años antes. Y de ser así, tampoco sabemos si para la versión de Meléndez Valdés el compositor recurrió a otras partes ya compuestas, modificando el texto.

Sea como sea, *Las bodas de Camacho el rico* musicalizada por Pablo Esteve es la primera obra española de temática *quijotesca* de cierta enjundia que nos ha quedado.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Andioc, R. y Coulon, M. (2008). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, vol. II. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Armona, J. A. de (2007). *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (año de 1785)*. Madrid: Editorial Támesis.

Cañas Murillo, J. (2007). *Cervantes en Meléndez Valdés: Las bodas de Camacho*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Cotarelo y Mori, E. (1897). *Iriarte y su época*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira.

Esquivel-Heinemann, B. P. (2007). *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang.

²⁰ CRUZ, Ramón de, *Los hijos de la paz*, 1784. BHM, Sign. “Tea 1-34-19”.

**LA RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XVIII:
LAS BODAS DE CAMACHO EL RICO DE PABLO ESTEVE**

- Gómez Hermosilla, J. (1840). *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*. Valencia: Salvá.
- Iriarte, T. (1805). *Colección de obras en verso y prosa*, vol. VII. Madrid: Imprenta Real.
- Jovellanos, G. M. *et. al.* (1859). *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. II. Madrid: Editor Rivadeneyra.
- Mc. Clelland, I. L. (1998). *Pathos dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, vol. I. Liverpool: University Press.
- Memorias de la Real Academia Española* (1871), vols. 3-4. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Montero Reguera, J. (2011). *Cervantismo de ayer y hoy*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Pérez Capo, F. (1947). *El Quijote en el teatro*. Barcelona: Millá.
- Polt, John H. R. (2004). *Invitación a “Las bodas de Camacho”*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Romero Lagares, J. (2004). *Juan Pascual Valdivia, maestro de capilla de la Colegial de Olivares*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de: <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/1740/juan-pascual-valdivia-maestro-de-capilla-de-la-colegial-de-olivares-1760-1811/> [consultado el 27 de agosto de 2016].
- Romero Lagares, J. (2006). *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. Recuperado de: <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/1740/juan-pascual-valdivia-maestro-de-capilla-de-la-colegial-de-olivares-1760-1811/> [consultado el 27 de agosto de 2016].
- Santos Alonso, H. (1785). *Gobierno político y económico de los Teatros de esta Corte*. Madrid.
- Subirá, J. (1928). *La Tonadilla escénica*, vol. 1. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Távera, S. (coord.) (2000). *Mujeres en la Historia de España*. Madrid: Planeta.
- Trigueros, C. M^a. (1784). *Relación de las fiestas, regocijos i limosnas que celebraron, prepararon i repartieron los Diez Gremios de la ciudad de Sevilla, con motivo de la ratificación de la paz y del venturoso nacimiento de los Serenísimos Infantes gemelos Don Carlos i Don Felipe, augustos nietos*

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

del Rei nuestro Señor. Comenzadas a efectuar en la hora de Vísperas del día 17 de Enero de 1784. Sevilla: Manuel Nicolás Vázquez y Cía.

ACTAS DE CONGRESOS Y ARTÍCULOS DE ENCICLOPEDIAS O DICCIONARIOS

Aguilar Piñal, F. (1995). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. 8. Madrid: CSIC.

BOE, 1783/103: 1089. Recuperado de: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1783/103/A01089-01090.pdf> [consultado el 30 de agosto de 2016].

Mata Induráin, C. (2008). “Lecturas dieciochescas del Quijote. Las Bodas de Camacho el Rico de Juan Maléndez Valdés”. En F. Pedraza y R. González (eds.). *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*, XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Argamansilla del Alba: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 351-371.

ARTÍCULOS

“Coliseo de la Cruz”, *Memorial literario* (1784). Madrid: 97. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0012138497> [consultado el 30 de agosto de 2016].

Andioc, R. (1972). “Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín”. *Cathiers du monde hispanique et luso-brésillen*, nº 1, pp. 234-236.

Caro, C. (2006). “Amor contra interés, hijos contra padres: Las bodas de Camacho en el siglo XVIII”. *Anales cervantinos*, vol. XXXVIII, pp. 165-202.

Fecha de recepción: 11/12/2016

Fecha de aceptación: 27/02/2017